ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 782
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-70-80



Восток и Запад в оперных нарративах XX века: от столкновений к зеркальным отражениям



Юлия Петровна Медведева
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия, jul-medvedeva@yandex.ru, https://orcid 0000-0003-0780-5584

Аннотация: Статья посвящена эволюции осмысления и претворения культуры Дальнего Востока в нарративах западных опер XX века. В качестве материала автор обращается к операм «Мадам Баттерфляй» и «Турандот» Джакомо Пуччини, «Река Керлью» Бенджамина Бриттена, «Ночь в китайской опере» Джудит Вейр.

Целостный взгляд на эволюцию восприятия и интерпретации Востока в опере XX века до сих пор не предпринимался. Оперы Пуччини и Бриттена не рассматривалась в аспекте нарратологии, «Ночь в китайской опере» Вейр практически не изучена.

В статье прослеживается путь трансформации ви́дения Китая и Японии в европейских оперных нарративах XX века — от противоборства миров к их взаимопроникновению и осознанию глубинного тождества. Выделяются два основных этапа эволюции восточной темы в XX столетии, грань между которыми была прочерчена событиями Второй мировой войны.

В оперных нарративах первого этапа отмечается связь с романтической традицией персонификации Запада и Востока как мужского и женского начал с неизменной победой Запада.

В оперных нарративах второго, поворотного, этапа демонстрируется исчезновение конфликта между Востоком и Западом. Инструментами диалога культур у Бриттена и Вейр становится отражение сюжетов одной культуры в нарративе другой, а также сопоставление театральных систем: европейской и дальневосточной.

Ключевые слова: нарратив в опере, Восток в опере, опера XX века, «Мадам Баттерфляй», «Турандот», «Река Керлью», «Ночь в китайской опере», Пуччини, Бриттен, Вейр

Для цитирования: *Медведева Ю. П.* Восток и Запад в оперных нарративах XX века: от столкновений к зеркальным отражениям // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 70–80. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-70-80

Musical theatre

Original article

East and West in opera narratives of the 20th century: from collisions to mirror images

Yulia P. Medvedeva
M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia, jul-medvedeva@yandex.ru, https://orcid 0000-0003-0780-5584

Abstract: The article is devoted to the evolution of the perception and implementation of the culture of the Far East in the narratives of Western operas of the twentieth century. As material, the author turns to "Madama Butterfly" and "Turandot" by Giacomo Puccini, "Curlew River" by Benjamin Britten, "A Night at the Chinese Opera" by Judith Weir.

A holistic view of the evolution of the perception and interpretation of the East in the opera of the twentieth century has not yet been undertaken. Operas by Puccini and Britten were not considered from the perspective of the specifics of narrative, Weir's "A Night at the Chinese Opera" is practically unexplored.

The article traces the path of transformation of the perception of China and Japan in European opera narratives of the twentieth century from the confrontation of worlds to their interpenetration and awareness of deep identity. There are two main stages in the evolution of the oriental theme in the twentieth century, the line between which was drawn by the events of the Second World War.

In the operatic narratives of the first stage, there is a connection with the romantic tradition of personifying the West and the East as masculine and feminine principles with the invariable victory of the West.

The opera narratives of the second, pivotal stage demonstrate the disappearance of the conflict between East and West. As tools for the dialogue of cultures, the author notes Britten's and Weirs' reflection of plots from one culture in the narrative of another, as well as the comparison of theatrical systems: European and Far Eastern.

Keywords: narrative in opera, Orient in opera, 20th century opera, "Madama Butterfly", "Turandot", "Curlew River", "Night at the Chinese Opera", Puccini, Britten, Weir

For citation: *Medvedeva Yu. P.* East and West in opera narratives of the 20th century: from collisions to mirror images. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2023;(4):70-80. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-70-80

Для европейской оперы едва ли не с первых шагов ее существования был характерен интерес к Востоку: эта тема давала столько многообещающих авансов — и сюжетных, и сценических, и музыкальных, — что не воспользоваться ими музыкальный театр просто не мог. Тем не менее в вопросе эволюции оперного ориентализма до сих пор немало непроясненного. Данная статья посвящена рассмотрению наиболее значимых опер XX века,

связанных с Китаем и Японией («Мадам Баттерфляй» и «Турандот» Джакомо Пуччини, «Река Керлью» Бенджамина Бриттена, «Ночь в китайской опере» Джудит Вейр), а также выявлению основных этапов развития восточной темы в оперных нарративах XX века.

Начиная со второй половины XIX века контакты между странами и регионами Евразии активизировались. Все больший интерес начал вызывать Дальний Восток. Определенный поворот обозначили два события: подписание в 1854 году Канагавского договора об окончании самоизоляции Японии и поражение Китая в опиумных войнах, завершившееся в 1860 году принятием требований западных государств. На Дальний Восток хлынули европейцы, возник небывалый бум интереса к Японии и Китаю, который позднее, в XX веке, начал порождать все новые и новые формы взаимодействия. Суть изменений заключалась в постепенном осознании глубинного тождества Востока и Запада, в движении от противоборства миров к их взаимопроникновению.

В опере XX века обозначенная эволюция отразилась в полной мере. Условной точкой отсчета новой волны интереса к Дальнему Востоку стало творчество Пуччини. «Мадам Баттерфляй» (1903) и «Турандот» (1926) — наиболее значимые «портреты» Японии и Китая в музыке первой половины столетия. Обе оперы хорошо изучены, однако в аспекте нарратологии не рассматривались. При всех очевидных сюжетно-драматургических и музыкальных отличиях, в нарративах «Мадам Баттерфляй» и «Турандот» много общего. Прежде всего, каждый из них базируется на изложении концентрического сюжета с явной причинно-следственной связью между соседними звеньями, и нарративы опер выстраиваются в виде непрерывного целостного повествования. В обоих случаях показана встреча Востока и Запада как двух противоположных миров. В отношении первой оперы данный тезис не вызывает сомнений: американец Пинкертон и японка Чио-Чио-сан воплощают полярные системы мировоззрения, далекие культуры. Оба главных героя второй оперы — татарский принц Калаф и китайская принцесса Турандот — формально представляют Восток, но на уровне музыкального языка Калаф показан чужестранцем, истинным сыном Европы (*«из всех персонажей "Турандот" именно Неизвестный принц больше всего выдает свое итальянское происхождение»*, — пишет О. Е. Левашева. [1, *478*]). В обеих операх Пуччини следует традиции, которая сложилась еще в «Похищении из сераля» Моцарта: Запад и Восток персонифицируются и образуют бинарное противостояние. В XIX веке оно часто принимало формы гендерного и заканчивалось символической победой Запада (Роланд и Флоринда во «Фьеррабрасе» Шуберта, Арманд и Пальмида в «Крестоносце в Египте», Васко да Гама и Селика в «Африканке» Мейербера, Джеральд и Лакме в опере Делиба, Пьер и Мадам Хризантема — Мессаже: западное здесь выступает в качестве мужского, восточное — в качестве женского начала, которое должно подчиниться мужской власти и силе). Пуччини в целом следует этой традиции: Калаф губит Лю и покоряет Турандот, Пинкертон утверждает свои интересы вопреки желаниям и жизни Чио-Чио-сан.

Противостояние Востока и Запада в оперных нарративах — продукт колониального мировоззрения, наполненного своеобразными стереотипами, касающимися стран и народов. Как писал Эдвард Саид, *«отношения между Западом и Востоком — это отношения силы и господства, они подобны гендерным отношениям в традиционном обществе»* [2, *6*]. Но к началу XX века Восток уже ассоциируется не столько со слабостью, сколько с опасностью и угрозой: в последней опере Пуччини он принимает облик жестокой Турандот — «принцессы смерти». Не случайно задуманный финал так и не был написан рукой автора оперы: Турандот в нем должна была внезапно переродиться и склониться перед чувством любви к чужестранцу Калафу (фактически — к Западу). Такое было возможно в рамках эстетики XIX века, но к 1920-м годам уже вызывало большие сомнения.

События Второй мировой войны коренным образом изменили соотношение сил: дистанция между Западом и Востоком резко сократилась. Сначала возникла настоятельная потребность изучать Японию, чтобы, по словам Рут Бенедикт, *«найти ответы на многие вопросы о нашем враге»* [3, *7*]. Позже, после подписания 2 сентября 1945 года в Токио Акта о капитуляции, противостояние враждующих миров фактически завершилось. В Европе и Америке началась волна основательного изучения дальневосточной культуры, что не могло не найти отражения и в музыке. В операх второй половины XX века Дальний Восток уже не рассматривается как чуждый или принципиально иной, напротив, возникает идея отражения сюжета одной культуры в нарративе другой.

Новый подход к решению проблемы «Восток — Запад» открыл Бенджамин Бриттен в «Притчах для церковного исполнения». Как известно, в 1956 году композитор ездил в Японию; в Токио он посетил два спектакля традиционного театра но[1]. На сцене выступала труппа Уметани, работавшая в традициях знаменитой школы Кандзэ — одной из пяти главных школ японского театра но. Постановка написанной в XV веке пьесы Мотомаса Дзюро «Сумидагава» («Река Сумида») с Такеши Умевака в главной роли произвела на Бриттена настолько большое впечатление, что он посетил спектакль дважды: 11 и 19 февраля [4, *287–288*]. *«Странная»* музыка японской драмы, как пишет композитор, дала ему *«абсолютно новое “оперное” переживание»* [5]. Она стала импульсом к написанию первой из трех опер-притч Бриттена — «Реки Керлью» (1964). Работой над либретто оперы занялся Уильям Пломер, три года проживший в Японии и хорошо знакомый с культурой этой страны.

До сих пор обращение к китайским или японским элементам в операх, прежде всего, определяло соответствующее место действия или специфику персонажей, связанных с Дальним Востоком. Сначала в «Реке Керлью» Бриттен хотел пойти этим же путем и создать «японскую» оперу по пьесе «Сумидагава».

---

[1] Как указывает Микико Ишии, Бриттен посетил театр, расположенный в районе Суидобаши [4, *287*]. Сейчас он носит название Hosho Noh Theater (宝生能楽堂).

Но постепенно родился иной, более сложный замысел: композитор решил «*избежать стилизации под древнюю Японию*». Он писал об этом так: «*Ничего особенно японского в притче, которую мы написали с Уильямом Пломером, не осталось, но если сцена и публика смогут запечатлеть хотя бы половину напряжения и наполненности первоисточника, мне будет этого достаточно*» [6].

В основе оперы Бриттена — тип встроенного нарратива [7]: Аббат выступает в роли нарратора, совместно с монахами он «рассказывает» и «показывает» историю о женщине, внезапно излечившейся от безумия[2]. «Рассказанное» используется как живой пример для демонстрации Божьего чуда и милости. Отсюда двуслойность структуры оперы: историю поисков Безумной матерью пропавшего сына обрамляют внедейственные процессии и традиционные христианские молитвы монахов и Аббата. Они как бы представляют мир западной христианской культуры. Центральный сюжет о Безумной имеет восточное происхождение: он заимствован из драмы Мотомаса Дзюро, но помещен в иной нарратив. Японский колорит исчезает, действие переносится к вымышленной «реке Кроншнепов» — реке Керлью. Аббат и хор описывают место действия так: «*Между двух королевств река течет. По эту сторону — Земля Запада, по другую — Восточные болота*» [8]. Хотя обе стороны мыслятся как Англия, действие происходит как будто на условной грани между Западом и Востоком, между двумя культурами, двумя мирами. За этой гранью мать и находит дух погибшего ребенка; река Сумида или Керлью ассоциируется с рекой Стикс.

Исходный восточный сюжет композитор преломляет в рамках европейского нарратива. Не случайно Бриттен и Пломер удалили из текста оперы отсылки к японской культуре. Молитвы и обращения к Будде Амида заменены на христианские латинские тексты, а эпизод, в котором Безумная, в соответствии с буддийскими представлениями, говорит, что «*родительские узы не могут пережить могилу*», в опере выпущен — напротив, дух ребенка обещает матери встречу на небесах. Как замечает Д. Олбрайт, цитата стихотворения из «Исэ Моногатари» заменяется обращением к птицам из загадки путешественника[3], что, возможно, является отсылкой к загадкам Турандот, которые разгадывает чужестранец Калаф [9, 7]. В нарративе «Реки Керлью» сюжет японской драмы выступает как доказательство Божьего всемогущества, как христианское чудо и таинство. «*Мы показали вам, как в несчастье был явлен знак Божьей милости*», — возглашает в конце Аббат [8].

Персонификации Запада и Востока, в отличие от опер Пуччини и его предшественников, в сочинении Бриттена тоже не возникает. Один из персонажей

---

2 Аббат совместно с монахами вводит повествование. Однако повествуемые им события разыгрываются артистами, которые произносят свои реплики от первого лица.

3 Безумная говорит Паромщику: «*Позволь напомнить тебе об одном известном путешественнике, который загадал загадку в этом самом месте: Птицы Фенланда, плаваете ли вы или летаете, дикие птицы, не в силах разобрать ваш крик, поведайте, тот, кого люблю, все еще в этом мире? жив ли?*» Затем, увидев птиц над рекой, Безумная повторяет им вопрос путешественника: «*Поведайте, тот, кого люблю, на земле? Жив ли?*» [8]. Этот вопрос еще дважды в разных формулировках повторяется хором монахов, тем самым создавая троекратное вопрошание.

оперы, Аббат, выступает в роли рассказчика, двое других, Паромщик и Путник, связывают два мира воедино, Дух ребенка олицетворяет иное измерение. Главная героиня, Безумная, в сюжете соответствует роли матери из японской драмы, но она пришла не из Мияко, как это было в первоисточнике, а от «*Черных гор далеко на Западе*». В статье Микико Ишии [4] доказывается, что этот образ восходит не только к восточной пьесе Мотомаса Дзюро, но и к архетипу *Mater Dolorosa* (скорбящей по сыну Девы Марии или Рахили) — типичному персонажу средневекового христианского театра. Исполнение всех ролей в опере Бриттена мужчинами тоже имеет двоякие истоки, одновременно соответствуя как традициям драмы но, так и практике исполнения ранних христианских литургических драм.

Как видим, конфликт культур заменяется в «Реке Керлью» их взаимодействием. Композитор опирается и на западную, и на восточную театральные модели. В крайних разделах спектакля выходит на первый план западная традиция, связанная с европейской литургической драмой, мираклем и пассионами (христианские латинские молитвы Аббата и пилигримов, пояснения будущего действа и выведение морали из показанных событий). В центральном разделе (история Безумной матери и ее сына) взаимодействуют две модели: европейская опера и японская драма но. Сюжетностью обладает лишь «внутренний» спектакль, «внешний» же выступает как комментарий-обрамление, акцентируя символически-универсальную функцию показанного.

На уровне музыкальной драматургии Бриттен использует тот же принцип взаимных отражений восточной и западной культур. Действие оперы почти статично и, по словам Л. Г. Ковнацкой, позволяет «*погрузиться в созерцание сокровенной сути явлений (югэн)*» [10, *5*]. Партитура в целом насыщена паузами и «застывшими» эпизодами. Принцип «звучащей тишины», не новый для западной академической музыки XX века, соответствует и традиции обращенной к космосу драмы но, которая воспроизводит «*ритмы мировых сфер и стихий*» [11, *133*]. Тем самым недавнее противостояние Востока и Запада сменяется в опере Бриттена их взаимным отражением друг в друге.

Следующим шагом на этом пути в последние десятилетия XX века стало создание нескольких значительных опер, так или иначе связанных с Дальним Востоком (в частности, «Святой Франциск Ассизский» Мессиана (1983) и «Никсон в Китае» Адамса (1987)). Идя совершенно различными путями, композиторы конца XX века продолжили развивать намеченные Бриттеном идеи и установки — прежде всего, отказ от ориентализма, от ощущения экзотической чуждости Востока, дистанции между мирами.

Обратимся в качестве примера к самой известной из девяти опер крупнейшего современного британского композитора Джудит Вейр (р. 1954), произведения которой ежегодно звучат на авторитетных концертных и театральных сценах Европы и Америки. Одна из главных особенностей творчества Вейр — тесная связь с национальными художественными традициями разных народов: Англии, Шотландии, Германии, Сербии, Хорватии, Китая.

«Ночь в китайской опере» (1987) не исполнялась в России, но очень популярна за ее пределами: к настоящему времени она выдержала пять различных постановок в Великобритании, исполнялась на сценах США и Нидерландов, а также была записана на аудиодиск фирмой NMC Recordings Ltd. Как пишет Эндрю Кларк [12], это самое репертуарное произведение британской музыки со времени смерти Бенджамина Бриттена. Первоначальным импульсом к созданию «Ночи в китайской опере» стало осознание композитором глубокого внутреннего родства достижений китайской и западной культур. По словам Джудит Вейр, она с изумлением обнаружила, *«что великие продукты западного технологического гения (компас, подвесной мост, чугунолитейный завод и многие другие) были тихо изобретены китайцами за тысячу лет до этого. Когда я начала читать китайские музыкальные пьесы династии Юань (1279–1368), мне в голову пришёл тот же принцип»* [13, 373]. Либретто «Ночи в китайской опере» Вейр написала сама. В центре внимания — актуальные проблемы европейской культуры: власть и личность, справедливость и обман, человек и природа. Рассмотренные в рамках китайского сюжета, они обнаруживают универсальный характер.

Подобно Бриттену, Вейр в «Ночи в китайской опере» использует прием встроенного нарратива: во втором акте на сцене исполняется вставной спектакль. Отдельной фигуры нарратора не возникает, персонажи-рабочие в момент отдыха играют пьесу, а главный герой Чао Линь выступает в роли зрителя.

С позиции нарративности «Ночь в китайской опере» организована более сложно, чем «Река Керлью». У Бриттена безусловно нарративен только один, центральный раздел (история Безумной матери). Вейр в «Ночи в китайской опере» создает систему равноправного «двойного нарратива»: перед нами две истории, происходящие в Китае в далекие эпохи. Внешнее «кольцо» повествования (1 и 3 акты) — это события жизни китайского инженера по имени Чао Линь. Действие происходит в XIII веке, когда Китай был захвачен монгольскими войсками Хубилай-хана. В центре оперы, во 2 акте, актеры разыгрывают перед главным героем вставной спектакль по знаменитой драме эпохи Юань. Это пьеса Цзи Цзюньсяна «Сирота из семьи Чао» на сюжет из китайской истории VI века до н.э. Спектакль, как в зеркале отражающий судьбу Чао Линя, побуждает его к дальнейшим поступкам. Подобно своему однофамильцу из пьесы, он решает отомстить врагам за смерть отца, но в итоге гибнет.

При внешней укорененности событий в китайской культуре, речь идет о вечных темах. Более того, Вейр подчеркивает близость этого сюжета английской культуре; «Ночь в китайской опере» опирается на сюжетные мотивы «Гамлета» Шекспира [13, 374]: в обоих случаях главный герой, под впечатлением от увиденного (вставного) спектакля, решается мстить за отца. Но гамлетовский сюжет помещается у Вейр в иной нарратив. В «Ночи в китайской опере» в сравнении с «Гамлетом» смещены акценты. В трагедии Шекспира «Убийство Гонзаго» — лишь один из сюжетных поворотов в истории

Гамлета; в опере Вейр спектакль «Сирота из семьи Чао» — ключевое событие, к которому стягиваются все эпизоды предшествующей жизни Чао Линя и которое определяет собой всю его дальнейшую судьбу, оно выступает в качестве момента инициации героя. Тем самым с позиции нарратива «Ночь в китайской опере» сближается с *романом инициации*[4] (заметим, что это не единственное сближение оперы с постмодернистской литературой). По отношению к бриттеновскому решению возникает инверсия: в данном случае западный сюжет становится основой для «восточного» нарратива.

Как отмечалось выше, уже в опере Бриттена дистанция между Западом и Востоком стирается; у Вейр это происходит не менее явно. Герои 1 и 3 актов — китайцы, которые говорят при этом на современном (генетически европейском) музыкальном языке. Дистанция создается не между Востоком и Западом, а между театральными моделями: стилизованной европейской оперы в крайних актах и стилизованной китайской оперы сицюй в центральном акте.

В музыке Вейр, как и Бриттена, отсутствуют явные черты ориентализма, которые еще в начале XX века были характерными для трактовки дальневосточных сюжетов в операх. Как отмечает Вейр, в ее намерения «*не входила попытка исторической реконструкции оригинального исполнительского стиля пьесы*» [13, *375*]. Композитор иронически усиливает и преувеличивает черты, типичные как для китайской оперы, так и европейской. Обращаясь и к бельканто итальянского типа, и к импрессионистской оркестровой звукописи, и к острой атональной мелодике, и к «приподнятой» и интонационно-витиеватой китайской театральной декламации, композитор каждый раз иронически чуть остраняет исходную модель [14, *34–36*]. Противопоставление миров Востока и Запада отсутствует, оба становятся частями единого культурного поля, единым текстом, в котором ни одному из компонентов не отдается предпочтение.

Таким образом, на смену противоборству персонифицированных Востока и Запада в творчестве композиторов второй половины XX века приходит культурный универсализм. Как указывают К. В. Зенкин и А. М. Лесовиченко, начавшееся «*взаимодействие европейских и азиатских художественно-творческих систем… составляет главный нерв сегодняшнего музыкального искусства большинства стран Азии и Европы*» [15, *15*]. Не случайно сюжеты одной культуры все чаще находят отражение в нарративе другой, а театральные модели и свойственные им музыкально-интонационные средства вступают в сложный диалог. Развитием этой линии взаимодействия культур стали, в частности, и написанные на рубеже XX–XXI вв. оперы Тань Дуня.

И в заключение — одно наблюдение. Проблема «Восток — Запад» в музыке второй половины XX века во многих случаях смещается из области нар-

---

[4] Роман инициации — особая разновидность романа воспитания, выделяемая в современном литературоведении. Роман инициации «*предполагает радикальное изменение статуса личности, обусловленное поисками скрытого смысла жизни и своего места в ней*», когда «*важен сам этап перехода, момент радикального перерождения личности*» [18, *20*].

ратива в область музыкальной стилистики или архитектоники. А значит, полем для решения этой проблемы все чаще становятся не жанры музыкального театра, а внесюжетные сферы инструментальной музыки. Назовем в качестве примера ориентированную на *древнекитайскую* Книгу Перемен «И-цзин» «Музыку перемен» Джона Кейджа (1951), инструментальный цикл «японских эскизов» «Семь хайку» Оливье Мессиана (1962), ансамблево-оркестровое произведение Софии Губайдулиной «В тени под деревом» (1998), которое представляет собой опыт соединения европейских, китайских и японских инструментов. Все эти наблюдения можно рассматривать как аргументы к все чаще высказываемой в современной науке идее становления единого евразийского музыкального и общекультурного пространства[5].

Наверное, было бы слишком смело утверждать, будто возможности для сюжетных взаимодействий Востока и Запада в музыке исчерпаны. Но очевидно, что время антагонизма восточной и западной культур, а вместе с ним и время ориентализма, действительно закончилось.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Левашева О. Е*. Пуччини и его современники. — Москва: Советский композитор, 1980. — 527 с.
2. *Саид Э. В*. Ориентализм: Западные концепции Востока / пер. с англ. А. В. Говорунова. — СПб: Русский міръ, 2006. — 637 с.
3. *Бенедикт Р*. Хризантема и меч. Модели японской культуры / пер. с англ. Н. М. Селиверстова под ред. А. В. Говорунова. — Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. — 256 с.
4. *Ishii Mikiko*. The Weeping Mothers in Sumidagawa, Curlew River, and Medieval European Religious Plays // Comparative Drama. — Vol. 39. — No. 3, 4. — 2005. P. — 287–305. DOI:10.1353/cdr.2005.0025
5. Бенджамин Бриттен Опера-притча «Река Керлью» 9 декабря 2019. Англиканская церковь св. Андрея // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского: Концертная жизнь. — URL: https://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=164077 (дата обращения:12.09.2023).
6. *Бриттен Б*. Предисловие к опере «Река Керлью». Либретто / пер. с англ. А. Инфантьевой, Л. Малышевой. — URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9400/9364.pdf (дата обращения: 03.08.2022).
7. *Агратин А. Е*. «Встроенные нарративы» и повествовательная идентичность: к постановке проблемы (на материале прозы А. П. Чехова) // Narratorium. — 2017. — № 1 (10). — URL: https://narratorium.ru/2018/04/03/%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9-%D0%B5-%D0%B0%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD-%D0%BC%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B0/ (дата обращения: 22.08.2023).
8. *Пломер У*. Река Керлью. Либретто / пер. с англ. А. Инфантьевой, Л. Малышевой. — URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9400/9364.pdf (дата обращения: 03.08.2023).
9. *Albright, D*. The River That Flows from Japan to England: "Curlew River". Journal of Irish Studies. — Vol. 21. — 2006. — P. 3–13.
10. *Ковнацкая Л. Г*. Триптих Бенджамина Бриттена — притчи для исполнения в церкви: Буклет к исполнению. — СПб, 2013. — 8 с.
11. *Анарина Н. Г*. Японский театр но. — Москва: Наука, 1984. — 213 с.

[5] См., в частности, [16], [17, *21*] и др.

12. *Weir J*. "A Night at the Chinese Opera": Reviews // Wise Music Classical — URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/2748/A-Night-at-the-Chinese-Opera--Judith-Weir/ (дата обращения: 19.08.2023).
13. *Weir J*. A Note on a "Chinese Opera" // The Musical Times. — Vol. 128. — No. 1733 (Jul., 1987). — P. 373–375.
14. *Медведева, Ю. П*. Галерея зеркал: «Ночь в китайской опере» Джудит Вейр и ее текстомузыкальные прообразы // Проблемы музыкальной науки. — 2021. — № 3 (44). — С. 28–38. — DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.029-039
15. *Зенкин К. В., Лесовиченко, А. М*. Музыкальное искусство Евразии как предмет научного исследования // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. — 2020. — № 1. — С. 14–17. — DOI: 10.26176/MAETAM.2020.60.10.001
16. *Байдаров Е. У*. Проблемы дихотомии «Запад — Восток», «Восток — Запад» в глобалистике // Интелрос — Интеллектуальная Россия: Credo new. Теоретический журнал. — 2007. — № 4. — URL: http://www.intelros.ru/2007/11/26/problemy_dikhotomii_zapadvostok_vostokzapad_v_globalistike.html (дата обращения: 15.08.2023).
17. *Юнусова В. Н*. Взаимодействие культур как предпосылка формирования музыкально-культурного пространства Евразии // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. — 2020. — № 1. — С. 20–27. — DOI: 10.26176/MAETAM.2020.50.72.001
18. *Борисеева Е. А*. Роман инициации: проблема жанровой атрибуции // Веснік БДУ. Серыя 4: Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. — 2014. — № 1. — С. 20–23.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Ю. П. Медведева — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

REFERENCES

1. *Levasheva O. E*. Puchchini i ego sovremenniki [Puccini and his contemporaries]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. — 527 p.
2. *Said E. W. Orientalizm. Zapadnye koncepcii Vostoka* [Orientalism. Western Conceptions of the East / Translated by A. V. Govorunov]. St. Petersburg: Russkij mir, 2006.
3. *Benedict, R*. Hrizantema i mech. Modeli yaponskoj kul'tury [The Chrysanthemum and the Sword. Patternsof Japanese culture / Translated by N. M. Seliverstov, ed. A. V. Govorunov]. Moscow: Rossijskaya politicheskaya enciklopediya, 2004, 256 p.
4. *Ishii Mikiko*. "The Weeping Mothers in Sumidagawa, Curlew River, and Medieval European Religious Plays", Comparative Drama. Vol. 39. No. 3, 4. 2005. P. 287–305.
5. Bendzhamin Britten Opera-pritcha "Reka Kerl`yu" 9 dekabrya 2019. Anglikanskaya cerkov` sv. Andreya // Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo. Koncertnaya zhizn' [Benjamin Britten Opera-parable "Curlew River" December 9, 2019. St. Andrew 's Anglican Church // Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. Concert life]. URL: https://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=164077 (accessed 12.08.2023).
6. *Britten B*. Predislovie k opere Reka Kerl`yu [Preface to the opera, Libretto of Britten's opera "Carlew River", Translated by A. Infant'eva, L. Malysheva]. URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9400/9364.pdf (accessed 03.08.2022).
7. *Agratin A. E*. "Embedded Narratives" and Narrative Identity: Toward a Problem Statement (Based on A. P. Chekhov's Prose) // Narratorium. 2017. № 1 (10). URL: https://narratorium.ru/2018/04/03/%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9-%D0%B5-%D0%B0%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD-%D0%BC%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B0/ (accessed date 15.08.2023).

8. *Plomer W.* Libretto opery Brittena "Reka Kerl'yu" [Libretto of Britten's opera Carlew River], Translated by A. Infant'eva, L. Malysheva. URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9400/9364.pdf (accessed 03.08.2022).
9. *Albright D.* The River That Flows from Japan to England: "Curlew River", Journal of Irish Studies. Vol. 21. 2006. P. 3–13.
10. *Kovnackaya L. G.* Triptih Bendzhamina Brittena — pritchi dlya ispolneniya v cerkvi. Buklet k ispolneniyu [Triptych of Benjamin Britten — parables for church performance. Booklet for performance]. St. Petersburg, 2013.
11. *Anarina, N. G.* Yaponskij teatr no [Japanese noh theater]. Moscow: Nauka, 1984.
12. *Weir J.* "A Night at the Chinese Opera": Reviews // Wise Music Classical URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/2748/A-Night-at-the-Chinese-Opera--Judith-Weir/ (accessed: 19.08.2023).
13. *Weir J.* A Note on a Chinese Opera // The Musical Times. Vol. 128. No. 1733, 1987. P. 373–375.
14. *Medvedeva Yu. P.* Galereya zerkal: "Noch' v kitajskoj opera" Dzhudit Vejr i ee tekstomuzykal'nye proobrazy [Gallery of Mirrors: "A Night at the Chinese Opera" by Judith Weir and her textual and musical prototypes] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of Musical Science]. No. 3 (44). 2021. P. 28–38. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.029-039
15. *Zenkin K. V., Lesovichenko, A. M.* Muzy`kal`noe iskusstvo Evrazii kak predmet nauchnogo issledovaniya [Musical art of Eurasia as a subject of scientific research] // Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i sovremennost' [Musical art of Eurasia. Tradition and modernity]. No. 1. 2020. P. 14–17. DOI: 10.26176/MAETAM.2020.60.10.001
16. *Bajdarov E. U.* Problemy` dixotomii «Zapad — Vostok», «Vostok — Zapad» v globalistike // Intelros — Intellektual`naya Rossiya: Credo new. Teoreticheskij zhurnal [Problems of the dichotomy "West — East", "East — West" in global studies // [Intelros — Intelligent Russia: Credo new. Theoretical journal]. No. 4. 2007. URL: http://www.intelros.ru/2007/11/26/problemy_dikhotomii_zapadvostok_vostokzapad_v_globalistike.html (accessed: 15.08.2023).
17. *Yunusova V. N.* Vzaimodejstvie kul'tur kak predposylka formirovaniya muzykal'no-kul'turnogo prostranstva Evrazii [Interaction of cultures as a prerequisite for the formation of the musical and cultural space of Eurasia] // Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i sovremennost' [Musical Art of Eurasia. Tradition and modernity]. No. 1. 2020. P. 20–27. DOI: 10.26176/MAETAM.2020.50.72.001
18. *Boriseeva E. A.* Roman iniciacii: problema zhanrovoj atribucii [Novel of initiation: the problem of genre attribution] // Vesnik BDU [Bulletin of the Belarusian State University], Series 4, Philology. Journalism. Pedagogy. No. 1. 2014. P. 20–23.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Yulia P. Medvedeva — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Associate Professor of the Music History Department at M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 31.06.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 23.07.2023
Принята к публикации / Accepted: 01.09.2023